



REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

## Écfrase: 10 aporias

**Joana Matos Frias**

*Universidade do Porto - ILC*

*Why should the fate of a word disturb us?*

James Heffernan, «Ekphrasis and representation» (1991)

1. *Forjou também duas cidades de homens falantes,  
mui belas. Numa havia bodas e festins:*  
(Homero, *Ilíada*, XVIII, 490-491; trad. Maria Helena da Rocha Pereira)

O sentido teórico-crítico actual do conceito de *écfrase* pouco ou nada preserva da significação originária da *ekphrasis* enquanto exercício retórico indissociável da *mimesis* e da *enargeia*; nessa acepção matricial, não só as artes miméticas são artes de fazer imagens (icásticas ou fantásticas, de acordo com a conhecida tipologia de Platão apresentada n' *O Sofista*) suscitadoras de um efeito de evidência, como o princípio ecfástico se configura em diversos tipos textuais que alternam entre a mais pura descrição, a narração e a prosopopeia (Spitzer; Hagstrum): histórica e tradicionalmente, portanto, a *écfrase* nem resulta de uma dupla *mimesis* (cf. Riffaterre), nem é um género, mas antes um princípio (cf. Krieger). O factor crucial do exercício ecfástico, tal como foi previsto pela retórica e pela poética clássicas é, não

o objecto de que o discurso se ocupa (que não precisa sequer de ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial), mas o modo como o objecto é *dado a ver*, já que a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger), pelo que a própria constelação retórica dos exercícios descritivos os liberta, *ab initio*, da tarefa reprodutiva de um objecto que lhes seja extrínseco; é portanto a *visão como ficção* que está em causa.

2. *Fecho os olhos cansados, e descrevo*

*Das telas da memória retocadas,  
Biscates, hortas, batatais, latadas,  
No país montanhoso, com relevo!*  
(Cesário Verde, «Nós»)

Ao suscitar uma superação qualitativa do *visível* pelo *visualizável*, o princípio ecfástico originário promove o vínculo dialéctico entre o *eidos* (ideia) e o *eidolon* (imagem), quer dizer, entre a visão interior e a visão exterior (a palavra em guerra com o olhar, «uma visão liberta das limitações da visão»: «não uma forma de dizer, mas uma forma transcendente de ver», na síntese de Blanchot), e por conseguinte entre o desenho interno da consciência e o desenho externo do mundo e seus objectos: olhar é menos a faculdade de recolher imagens do que a de estabelecer uma relação (Starobinski), pelo que a écfase só é mimética enquanto acto imaginativo, também na justa medida em que a evidência é *cosa mentale*, figura do pensamento (*schemata dianoias*). Assim Marino, «A chi legge»: «è da sapere, che l'intenzione principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla Pittura e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi Poetici che alla giornata gli son venuti in fantasia» (*La Galeria*).

3. *Dos cosas despertaron mis antojos,  
extrajeras, no al alma, a los sentidos;  
Marino, gran pintor de los oídos,  
y Rubens, gran poeta de los ojos.*  
(Lope de Vega)

O que resta de algumas das mais decisivas «descrições de quadros», de Filóstrato e Calístrato a Giovanni Battista Marino, são as descrições, não os quadros; não há matéria ou objecto que sobrevivam exteriores ao texto (talvez nunca tenha havido), o que leva a que o conceito de «écfrase nocional» (Hollander) pressuponha em si mesmo a inexistência do referente, inexistência essa que pode por sua vez e surpreendentemente ser revertida *a posteriori* («reverse ekphrasis», no conceito de Krieger): parafraseando Merleau-Ponty, o mundo é a visão, a escrita e a escuta do mundo, como o quadro é a visão, a escrita e a escuta do quadro.

4. *Good morrow, fair ones: pray you, if you know,  
Where in the purlieus of this forest stands  
A sheep-cote fenced about with olive trees?*  
(Shakespeare, *As You Like It*, Act IV, Scene 3)

No trânsito complexo entre princípio, modo e género ecfrásticos, a écfrase pode suscitar uma *mimesis* referencialmente inverosímil, ao promover um conjunto de *leitmotiv* retóricos de índole tópica que plantam oliveiras nos países nórdicos, figos na Alemanha, ou palmeiras nas florestas inglesas habitadas por leões: eis o lugar do verosímil discursivo que o arquitecuto pode instaurar, também e de forma muito particular no estranho caso ecfrástico (cf. Curtius; Barthes).

5. *Chiefly his reflection, of which the portrait  
Is the reflection, of which the portrait*

*Is the reflection once removed.  
The glass chose to reflect only what he saw  
Which was enough for his purpose: his image  
Glazed, embalmed, projected at a 180-degree angle.  
(John Ashbery, Self-Portrait in a Convex Mirror)*

Equacionar a écfrase como género implica restringir o seu significado a um certo conteúdo lógico-semântico suficientemente preciso para ser identificado, e ao mesmo tempo ampliar esse significado de modo a que abranja criações produzidas desde a Antiguidade (o escudo de Aquiles por Homero) até ao pós-modernismo (Parmigianino por Ashbery): neste sentido, a écfrase é «a representação verbal de uma representação visual» (Heffernan), e o género ecfrástico agencia assim o encontro da matéria verbal literária com a sua alteridade intermedial (Mitchell); no entanto, tal representação não é de natureza icónica, mas justamente lógico-semântica (um caligrama não é – nem quer ser – uma écfrase, precisamente porque, como lembra Todorov, «a imitação artística é uma noção paradoxal: desaparece no mesmo momento em que atinge a sua perfeição. [...] Para que a arte subsista, a imitação não deve ser perfeita»).

6. *But me? One day I am thinking of  
a color: orange. I write a line  
about orange. Pretty soon it is a  
whole page of words, not lines.  
[...] My poem  
is finished and I haven't mentioned  
orange yet. It's twelve poems, I call  
it ORANGES. [...]*  
(Frank O'Hara, «Why I am not a painter»)

Há uma insuperável relação de causa-efeito entre a «esperança ecfrástica» e o «medo ecfrástico» (Mitchell), que tempera o desejo de reciprocidade e de transfe-

rência entre as artes visual e verbal com o receio da promiscuidade: a poesia não é como a pintura (Diderot; Lessing).

7. *Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi  
uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,  
mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante  
daquelas fendas ténues que na vida,  
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.  
[...]  
Ante um caderno, tentei dizer tudo isso.  
(Jorge de Sena, «La cathédrale engloutie, de Debussy»)*

Ao considerar-se a écfrase enquanto «representação verbal de uma representação visual» ou «representação literária de arte visual», invalida-se a possibilidade de admitir a existência de uma écfrase musical (Goehr).

8.



(Magritte, *La Reproduction Interdite*: 1937)

Ao considerar-se a écfrase enquanto «representação verbal de uma representação visual», o conceito pode alargar-se a ponto de incluir paratextos (títulos e legendas de quadros) e metatextos (crítica de arte), escapando assim à esfera intencionalmente literária ou poética.

9. *According to Brueghel*

*when Icarus fell*

*it was Spring*

(William Carlos Williams, «Landscape with the fall of Icarus»)

Se circunscrevermos a identificação da écfrase à manifestação explícita da referência intermedial (Rajewsky), o acto ecfástico será inevitavelmente restituído à esfera do epigrama, cuja significação só subsiste em função do objecto extrínseco para que o texto aponta.

10. *Ali, e depois*

*fica ao longo de uma vida: uma imagem*

*murmurante que nunca mais acaba de calar-se:*

[...]

— Não. Não é essa imagem Nem essa

*a música. Não é isso que quero. Trocaste*

*Misturaste as imagens.*

(Manuel Gusmão, «O corpo músico»)

A competência intermedial de leitura que a écfrase solicita é de natureza triangular e não binária (Mitchell): após o reconhecimento da conversão pelo poeta do objecto visual num objecto verbal, o leitor é levado a reconverter a representação verbal em representação visual (*e os que lêem o que escreve, na imagem lida vêem bem, não as duas que ele viu, mas só a que eles não vêem*).

## Bibliografia

- Barthes, Roland (1987), “O efeito de real”, in *O Rumor da Língua*: Lisboa, Edições 70.
- Blanchot, Maurice (1969), *L’Entretien Infini*: Paris, Gallimard.
- Curtius, Ernst Robert (1990), *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948): Princeton, Princeton University Press.
- Diderot, Denis (1967), *Salons de 1759-1761-1763*: Paris, Flammarion.
- Goehr, Lydia (2010), “How to do more with words: two views of (musical) ekphrasis”, *British Journal of Aesthetics*, 50 (4): doi 10.1093/aesthj/ayq036.
- Hagstrum, Jean H. (1958), *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*: Chicago, Chicago University Press.
- Hollander, John (1995), *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*: Chicago / Londres, University of Chicago Press.
- Krieger, Murray (1992), *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*: Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Lessing (1964), *Laocoön ou des Frontières de la Peinture et de la Poésie* (1766): Paris, Hermann.
- Marino, Giovanni Battista (1635), *La Galeria del Cavalier Marino: Distinta in Pitture, e Sculture*: Veneza, per Il Ciotti.
- Mitchell, W. J. T. (1994), “Ekphrasis and the Other”, in *Picture Theory*: Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1987), *Iconology: Image, Text, Ideology*: Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- Platão (1950), *Le Sophiste*, in *Oeuvres Complètes*, vol. V: Paris, Garnier.
- Rajewsky, Irina O. (2015), “Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat”, in *Intermédialités*, org. Caroline Fischer e Anne Debrosse: Paris, SFLGC.

Riffaterre, Michael (1994), “L’illusion d’ekphrasis”, in *La Pensée de l’Image*: Paris, PU de Vincennes.

Spitzer, Leo (1968), “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar”, in *Essays on English and American Literature* (1962): Princeton, Princeton University Press.

Starobinski, Jean (1961), *L’Oeil Vivant: Essai*: Paris, Gallimard.

Todorov, Tzvetan (1979), *Teorias do Símbolo*: Lisboa, Edições 70.